

© Тарасенко, И.В., Шевченко, Т.В., 2021

УДК 786.2

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-55-64

## АЛЬТОВАЯ СОНАТА Д.Д. ШОСТАКОВИЧА, ор. 147 В КОНТЕКСТЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА

И.В. Тарасенко<sup>1, 2</sup>, Т.В. Шевченко<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

<sup>2</sup> Новосибирская государственная филармония, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

**Аннотация.** Творчество Шостаковича универсально и всеобъемлюще – им были созданы шедевры во всех областях музыкального искусства. Устойчивый интерес к камерно-инструментальным сочинениям Шостаковича, в равной степени проявившийся как со стороны музыковедов-профессионалов, так и исполнителей обусловлен многими факторами, главный из которых по мнению авторов данной работы, – неисчерпаемая глубина и многоаспектность содержания сочинений композитора. Анализируя уже накопленный опыт, выраженный в статьях и книгах, близких по содержанию к заявленной теме, внимание авторов привлек феномен эволюции художественной значимости альтового тембра в камерных ансамблях Шостаковича, естественным результатом которого стало создание его Альтовой сонаты, ор. 147. Отдельные важные наблюдения по данному вопросу содержат исследования Л. Сквирского, В. Бобровского, С. Хентовой и др. Они послужили основным материалом исследования, которое стало попыткой авторов обобщить разные аспекты камерного жанра в творчестве Шостаковича через призму интереса композитора к техническим и художественным возможностям альты. Практический интерес исследования обусловлен непосредственным участием авторов работы в исполнении большинства ансамблевых сочинений Д. Шостаковича и опытом совместного камерного музицирования.

**Ключевые слова:** Шостакович, камерная музыка, альтовая соната, квартет, камерно-инструментальный жанр, альтовое искусство, сонатная форма.

**Конфликт интересов.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Тарасенко, И.В., Шевченко, Т.В. Альтовая соната Д.Д. Шостаковича, ор. 147 в контексте камерно-инструментального творчества композитора // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 55–64. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-55-64.

## D.D. SHOSTAKOVICH'S VIOLA SONATA, op. 147 IN THE CONTEXT OF THE COMPOSER'S CHAMBER-INSTRUMENTAL CREATIVITY

I.V. Tarasenko<sup>1, 2</sup>, T.V. Shevchenko<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

<sup>2</sup> Novosibirsk State Philharmonic Society, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

**Abstract.** Shostakovich's work is universal and comprehensive - he created masterpieces in all areas of musical art. The steady interest in Shostakovich's chamber and instrumental works, which was equally evident both by professional musicologists and performers, is due to many factors, the main of which, in the opinion of the authors of this work, is the inexhaustible depth and multidimensional content of the composer's works. Analysing the experience already gained, expressed in articles and books close in content to the stated theme, the authors' attention was drawn to the phenomenon of evolution of the artistic significance of the viola

timbre in Shostakovich's chamber ensembles, the natural result of which was the creation of his Alto Sonata by op. 147. Some important observations on this issue contain the studies of L. Skvirsky, V. Bobrovsky, S. Khentova and others. They served as the main material for the study, which was an attempt by the authors to summarize the different aspects of the chamber genre in Shostakovich's work through the prism of the composer's interest in the technical and artistic possibilities of the viola. The practical interest of the study is due to the direct participation of the authors of the work in the performance of most ensemble works by Shostakovich and the experience of joint chamber music.

**Keywords:** Shostakovich, chamber music, viola sonata, quartet, chamber instrumental genre, viola art, sonata form.

**Conflict of interest.** The authors declare the absence of conflict of interest.

**For citation:** Tarasenko, I.V., Shevchenko, T.V. (2021), "D.D. Shostakovich's viola sonata, op. 147 in the context of the composer's chamber-instrumental creativity", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 55–64. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-55-64.

---

Камерно-инструментальное творчество Шостаковича охарактеризовало собой новый этап в развитии ансамблевой музыки. Последнее произведение, написанное композитором, было единственным для солирующего альта в его камерном наследии, что видится нам закономерным. Как справедливо отмечал М. Вайнберг: «Наверное, последнее сочинение Дмитрия Шостаковича и не могло быть иным...» (Понятовский С., 2007, с. 237). Появление альтовой сонаты было подготовлено и симфоническим, и в целом всем камерным опытом Шостаковича, в котором альтый голос получил всеобъемлющее развитие. Достаточно вспомнить Пятую, Седьмую, Восьмую и Одиннадцатую симфонии, где альт стал важнейшим драматургическим компонентом симфонического развития. А весьма характерная тяга композитора к монолоогизации стиля не исключено, что также послужила одной из причин его обращения к «жанру смычковой сонаты с ее кантиленными возможностями» (Раабен Л., 1977, с. 48). Если же говорить о персонализации роли альта в квартетах Шостаковича, кульминацией которой стал Тринадцатый квартет, то

все эти факты указывают на исключительное значение его творчества в истории альтового искусства.

В данной статье предпринимается попытка проследить ход художественной мысли композитора и некоторые идейные предпосылки в камерно-инструментальных сочинениях Шостаковича, ведущие к его последнему произведению – Сонате для альта и рояля, op. 147.

Особый интерес у авторов вызвали отдельные творческие решения композитора, направленные на развитие выразительных возможностей альта в контексте ансамблевой музыки (Октет, Квнтет, квартеты). Предлагается рассмотреть также и новации композитора, коснувшиеся привычной сонатной формы, раздвинувшие рамки завершенной модели сочинения.

Для структуризации рассмотренной заявленной темы представляется целесообразным обозначить несколько вопросов:

- 1) особенности и характерные черты стиля камерно-инструментальных сочинений Шостаковича;
- 2) роль альта в Октете, op. 11, Фортепианном квинтете, op. 57 и квартетах Шостаковича;
- 3) новаторство и обобщение камерно-инструментального творче-

ства Шостаковича в Сонате для альты и фортепиано, ор. 147.

Ответы на заданные вопросы помогут осознать не только исследуемую область, но и глубже постигнуть необъятный и многообразный мир художественных помыслов великого композитора.

Материалы, обобщающие художественную ценность последнего опуса Д. Шостаковича в свете камерно-инструментального жанра композитора, не представлены в специальных исследованиях. Вместе с тем созданы ценные работы, анализирующие отдельные камерные сочинения Шостаковича, явившиеся богатым информативным и художественным источником для настоящей статьи. В числе авторов таких работ – выдающиеся музыковеды и исполнители В. Бобровский, Л. Сквирский, С. Хентова.

В камерно-инструментальном творчестве Шостакович доверяет музыке «святая святых» – самые затаенные мысли, интимные движения души, которые порой бывает сложно передать в масштабных симфонических полотнах. Возможность воплощать субъективное видение действительности, фактурная детализация, бесконечные ресурсы интонирования и эмоционального включения являются самыми притягательными моментами в камерном музицировании. Удивителен в этом отношении тот факт, что Шостакович, в сочинениях которого всегда ощущается тяга к углубленному психологизму, достаточно поздно начал писать крупные инструментально-ансамблевые произведения. На раннем этапе творчества выделяются лишь два небольших опуса: Трио, ор. 8 (1923) и цикл из двух

пьес для струнного октета, ор. 11 (1925). Однако эти замечательные яркие сочинения, уже обнаруживающие незаурядного мастера, можно назвать лишь пробой пера, после которой композитор надолго оставил жанр инструментального ансамбля.

Смелое использование художественных возможностей альты в инструментальных ансамблях Шостаковича можно наблюдать уже в Прелюдии и Скерцо для струнного октета, ор. 11, в которых альтовые партии написаны в расчете на виртуозное владение инструментом и высокую ансамблевую культуру. Данные пьесы, не имея ничего общего по форме и содержанию с Сонатой, ор. 147 содержат, однако, несколько моментов, позволяющих проследить художественные тенденции и параллели в альтовых партиях этих двух, казалось бы, полярных сочинений. Во-первых, абсолютно одинаковое использование диапазона инструмента (от открытой струны до до ми третьей октавы). Во-вторых, уже здесь тембр альты несет драматургическую нагрузку речитативного характера (тт. 6, 7 первой цифры). И в-третьих, в музыке прелюдии важную роль играет ритмический рисунок, впоследствии ставший одним из главных составляющих в организации движения первой части Альтовой сонаты, с которого она и начинается (четверть, две восьмые, две четверти).

Первый струнный квартет, ор. 49 (1938) – яркий классический образец жанра, в котором достаточно равнозначно распределены тематические роли по инструментам. «Генрих Нейгауз, когда впервые услышал Первый квартет Шостаковича, воскликнул: “Ведь это же Мо-

царт наших дней!»» (Дружинин Ф., 2001, с. 113). Функции альты в Первом квартете подчеркивают интерес композитора к особенному тембру инструмента, и вместе с эпизодическими сольными репликами, альтый голос выбран основным в музыке второй части. В последующих квартетах композитор всегда отводил альту определенную смысловую, драматургическую функцию.

Продолжая традиции великих основателей жанра струнного квартета, Д.Д. Шостакович создал собственную модель развития драматургии смычкового четырехголосия. Это отразилось главным образом в индивидуализации каждого голоса и новаторских принципах формообразования как художественной необходимости выхода за рамки классического четырехчастного цикла. В этом отношении квартеты Шостаковича в известной степени ближе к опусам Бетховена. Объединяет квартеты композиторов и особое отношение к конфликтности – всегда сквозь призму вечных ценностей и веры в торжество человеческого духа, нашедшее отражение и в последнем сочинении Шостаковича.

Жанр квартета будет притягивать внимание Шостаковича до последних дней жизни, вдохновив автора на пятнадцать шедевров. Не рассматривая каждый квартет в отдельности, ограничимся лишь утверждением, что роль альты в них высвечивается с самых различных сторон, подготавливая появление Сонаты. Отметим песенный тематизм и речетативность в Первом, Втором, Четвертом, Пятнадцатом квартетах, виртуозные характерные соло в Третьем, Седьмом, Восьмом, Девятом. Даже составляя часть ак-

корда в tutti или принимая участие в канонах и других полифонических построениях, голос альты в квартетах Д. Шостаковича всегда имеет особенную тембральную и акустическую ценность.

Ярко выраженный интерес автора к художественным и техническим возможностям альты проявился в Тринадцатом квартете, ор. 138 (1970), в котором основная смысловая нагрузка ложится на особенный, специфический тембр инструмента. «В Тринадцатом квартете матовая звучность лидирующего альты определяет основную тембровую краску произведения, в конце которого остается один альт, сопровождаемый ударами смычков по деке – словно неостановимый ход времени» (Хентова С., 1986, с. 521). Отдельного внимания заслуживает смелое использование Шостаковичем в Тринадцатом квартете диапазона альты (от открытой струны до до си-бемоль третьей октавы). Безусловно, в этом смысле трудно переоценить роль, которую сыграла многолетняя дружба композитора с родоначальником отечественной альтовой школы, профессором Московской консерватории, участником Государственного квартета им. Бетховена В.В. Борисовским. Начиная со Второго квартета, В. Борисовский был первым исполнителем-альтистом последующих квартетов Шостаковича вплоть до Девятого, когда ввиду болезни его место в квартете занял Ф. Дружинин.

Интересен в отношении новаторства формообразования Пятнадцатый квартет, ор. 144 (1974) – шесть медленных частей (adagio), идущих друг за другом без перерыва. Однако цельность и круговая зам-

кнутость композиции, имеющей трагедийно-скорбную образную направленность, не оставляет в конце ощущение подавляющего состояния неотвратимости. В последней части (Эпилоге) достигается эффект эстетической радости, духовной возвышенности перехода от смерти к бессмертию. По духу и философскому складу Пятнадцатый квартет наиболее близок к Сонате для альты и роаяля.

Продолжительные эпизоды солирующему альту Шостакович отводит и в каждой части своего Фортепианного квинтета соль минор, ор. 57 (1940) – одного из немногих сочинений, многократно исполняемых самим композитором совместно с Квartetом им. Бетховена. «23 ноября 1940 года в Малом зале Московской консерватории состоялась публичная премьера Квинтета в исполнении Квartetа имени Бетховена и автора. III и V части Квинтета бисировались» (Баласанян К., 2005, с. 50–51). В Квинтете альт показан тембрально гибким инструментом с неограниченными возможностями художественного перевоплощения. Он словно меняет маску при каждой смене характера музыки: лирического, пасторального соло в Интродукции, мудрого спокойствия в Фуге, искрящейся жизнерадостности в Скерцо, задушевной теплоты дуэта с первой скрипкой в Интермеццо и светлой созерцательности в Финале. В каждом образе альт выглядит гармонично – здесь это инструмент, способный вести как самостоятельный диалог с роялем, так и служить полноправным партнером с другими участниками ансамбля, но всегда с активным личностным началом.

Хронологически близко к Альтовой сонате стоит трехчастная Со-

ната для скрипки и фортепиано, ор. 134 (1968). Крайние части сонаты, материал которых можно определить как эмоционально-смысловую полифонию, резко контрастируют с динамичностью средней. Неопределенность окончания цикла создает ощущение незавершенного поиска вечных ценностей человеческого бытия. При бесспорной самобытности и художественной глубине скрипичной Сонаты трудно не заметить некоторые предпосылки, касающиеся принципов формообразования и отдельных фактурных элементов к его Альтовой сонате.

Кратко обзревая время создания всех струнных сонат, заметен резкий временной контраст: Виолончельная – 1934 г., Скрипичная – 1968, Альтовая – 1975 г. Близость двух последних дает повод предполагать, что композитор вложил в последнее сочинение некоторые мысли и идеи, возникшие вскоре после написания Скрипичной сонаты. Для создания творческого завещания, последнего художественного приношения, Шостакович выбрал альт, звучание которого способно воссоздать атмосферу полного очищения от суеты и праздности мира материального.

«Имеет ли мистическое значение тот факт, что композиторы именно к концу жизни часто особое внимание уделяют альту? Далеко ходить не надо. Та же соната Шостаковича – последнее произведение. Концерт Белы Бартока – последнее произведение. Видимо, завораживает само звучание альты. Все-таки это философский инструмент. Звук его разнообразный и глубокий» (Башмет Ю., 2003, с. 87–88). Обращает на себя внимание осторожность и избирательность, с которой Шостакович

подходил к выбору инструментов – участников камерного партнерства с роялем. Камерные сонаты он видел с участием струнных инструментов, несмотря на повышенный интерес в некоторых симфонических опусах к духовым (флейта, кларнет, фагот, труба) и ударным инструментам. Очевидно, возможность интерпретации камерно-инструментальной музыки Шостакович мог доверить только инструментам с осязаемым воздействием на струны, имеющими неограниченный арсенал в интонировании и живую вибрацию.

Соната была написана Шостаковичем летом 1975 г. за месяц до его смерти и посвящена известному альтисту Фёдору Дружинину. «...Я пишу сейчас сонату для альты и рояля и хотел бы посоветоваться с Вами по поводу некоторых технических альтовых сложностей. Замысел этого произведения у меня уже созрел. Трудность сейчас заключается в том, что я неважно себя чувствую, нелегко писать – рука болит... Но все равно, закончу сонату, видимо, в конце июля. Она займет целое отделение, приблизительно около 30 минут. В ней три части: первая новелла, вторая скерцо, третья – адажио памяти великого композитора Бетховена...» (Понятовский С., 2007, с. 236). Однако услышать свое творение Шостаковичу так и не довелось.

Первое издание сонаты от 2.10.1975 г. тиражом в 120 экземпляров сохранило авторское заглавие – Соната для альты и рояля. По всей видимости, композитор не представлял возможным исполнение партии рояля на пианино, однако в дальнейших изданиях слово рояль было заменено на общепринятое

фортепиано. По очень меткому замечанию Л. Сквирского, «Инструментальная трактовка рояля связана не только с бережным отношением к тембру альты, но и с ясно выраженной диалогичностью сонаты. Рояль, сохраняя свои специфические качества, является в то же время одним из голосов дуэта, равноценным партнером альты» (Сквирский Л., 1989, с. 129). Специфика партии рояля в Альтовой сонате нам видится также и в заложенном в ней ключе погружения в нужный характер исполнения. Перед пианистом в Сонате стоят задачи не только ансамблевые, но в большей степени дирижерские, подразумевающие мастерское владение временем, формой сочинения и умение мыслить плакатно.

Необычна здесь и общая концепция сонатного цикла – не реализована типичная для Шостаковича репризная замкнутость циклической формы. В данном случае можно говорить о трактовке сонатной формы, «как формы “открытого типа”, акцентирующей внимание на процессуальности как основном методе раскрытия концепции сочинения» (Федосова Э., 1980, с. 89). Первая и Вторая части сонаты трактуются как вступление к Третьей, которая является главным центром композиции и не только подводит итог, а как бы устремлена в будущее. Для всех частей сонаты характерны тихие окончания, но с разным интонационным содержанием. Если в Первой части – это неопределенность и таинственная недосказанность, во Второй – знак вопроса, то Финал – погружение и растворение, и исход.

Первая часть – Moderato – строится на развитии двух ритмических формул. Первая (четверть, две вось-

мые, две четверти) звучит в начале сонаты на *pizzicato* альта. Этот ритмический рисунок Шостакович использовал в первых частях Октета и Двенадцатого квартета и в финале Восьмого квартета, причем ведущим голосом в проявлении выразительного начала этой фигурации является альт. Вторая (триоль восьмыми и четверть) возникает в цифре 8, и с развитием драматургии части все больше проявляет намек на главную партию первой части Пятой симфонии Бетховена.

Стройность формы первой части главным образом создает единство темпа, объединяя одним движением все разнообразие характеров – от кантилены и хорала до кульминационных взрывов и моторных эпизодов в разработке. Драматургический акцент части смещен с привычной громкой кульминации в разработке на небольшую альтовую каденцию в конце части, как бы обобщая все сказанное и приводя к хоралу у рояля.

Вторая часть – *Allegretto* – замечательным образом сочетает инструментально-ансамблевые колористические находки с глубокой содержательностью художественного материала. Основной тематический материал второй части заимствован Шостаковичем из собственной (неоконченной) оперы «Игроки» по Н.В. Гоголю, ор. 63 (1942). Разумеется, такое взаимопроникновение музыкального материала не может расцениваться в качестве прямой образной связи двух сочинений, однако, знание партитуры оперы способствует более детальному осмыслению отдельных эпизодов с точки зрения фактуры, артикуляции, тембральных и ан-

самблевых решений. Безусловный интерес в этом смысле представляет и текстовая агогика, в которой автор слышал отдельные мотивные элементы Скерцо.

Основной характер части – типичный для музыки Шостаковича гротеск, за тем лишь исключением, что гротесковый характер здесь не получает настоящего развития, а как бы ломается, сталкиваясь с контрастными эпизодами, и в результате этих столкновений в конце части вместо утверждения, мы получаем знак вопроса. Характерная гротесковая интонация части – квартетный форшлаг с возвращением – присутствует и в сольных эпизодах партии альта 4-й части Четвертого квартета, оживляя характер повествования и сбрасывая накопленное эмоциональное напряжение. Особый интерес не только в построении второй части, но и всей сонаты вызывает появление квартетной темы из третьей части. Впервые у Шостаковича эта квартетная тема, получившая грандиозное развитие в финале Сонаты, появилась в прелюдии юношеской Сюиты для двух фортепиано, ор. 6. В смысловом и динамическом отношении этот выразительный квартетный ход является драматическим центром Скерцо и служит мощным звеном, скрепляющим калейдоскопичную форму второй части.

Третья часть – *Adagio* – начинается с монолога альта, после которого в драматургию сонаты включается мотив знаменитой «Лунной» сонаты Л.В. Бетховена. Нетрудно заметить, что узнаваемым, бетховенским, этот мотив становится благодаря фактуре и гармонизации партии рояля, тогда как сам ритмический рисунок

темы – пунктир на одной ноте – является характерным для музыки Шостаковича в его поздних квартетах (Одинадцатый – 4-я часть «Элегия», Двенадцатый – Adagio 2-й части, цц. 45–51, Пятнадцатый – 3-я часть «Интермеццо», 4-я часть «Ноктюрн», 5-я часть «Траурный марш», 6-я часть «Эпилог»). Примечательна в данном случае программность частей с применением этого выразительного мотива. Очевидно, что композитор видел в каждом конкретном случае необходимость в уточнении образной сферы для исполнителя. Эта тема проходит через весь финал Сонаты, становится одним из главных разработочных элементов, наряду с квартетной темой.

В динамически развернутой, фактурной альтерной каденции происходит столкновение двух тем финала – это кульминация всего произведения. При вступлении рояля (ц. 74) конфликтность еще не решена. Речитатив альтерной получает поддержку рояля, который проводит тему в предельно низком регистре, усиливая впечатление особым сочетанием колокольности и декламации. Данный эпизод невозможно представить в какой-либо другой инструментальной, кроме как дуэты альтерной с его объемным звучанием в сочетании с артикуляционными особенностями в громкой динамике и рояля с бездонными говорящими басами.

Авторское название финала Сонаты, как известно, – Adagio памяти Бетховена. В своем разговоре с Ф.С. Дружининым, Шостакович, указывая названия частей, после финала уточнил: «Но пусть Вас это не смущает, музыка ясная... ясная» (Дружинин Ф., 2001, с. 90). «Облик Бетховена, столь близкого Шоста-

ковичу-борцу, возникал рядом, как знак общности в бессмертии, братстве, в сходной судьбе... Ничем лучше не мог бы завершить композитор свой долгий путь, как такой песней чистого сердца» (Хентова С., 1982, с. 336). Только в конце сонаты, Шостакович освобождается от бетховенской темы и, растворяясь в прозрачных гармониях, как бы напоминает о начале сонаты, но в более теплых и просветленных тонах и самой чистой тональности – до мажор. «Катарсическое очищение и просветление после пережитых катастроф в завершении произведения, начинающая от Восьмой симфонии и Третьего квартета, станет одной из стилевых черт музыки Шостаковича, с особой тонкостью воплощенной именно в камерной музыке» (Бобровский В., 1976, с. 197).

Соната для альтерной является не только лебединой песней композитора, но и своеобразным завершением эволюции роли альтерной в творчестве Шостаковича. Ее содержание – углубленная философская лирика – находится в полном соответствии с темброво-характеристической окраской альтерной, возможности которого использованы автором с несравненным мастерством. Интересно высказывание Б. Тищенко: «Думается, что сверхпрограммность этой музыки в утверждении главенства любви и теплоты... Поэтому и инструмент выбран самый нежный, мягкий и глубокий – альт...» (Тищенко Б., 1975, с. 87).

Соната для альтерной и фортепиано, ор. 147 занимает особое место в камерно-инструментальном творчестве Д.Д. Шостаковича не только как последнее сочинение классика XX в.



Последнее слово, разговор с самой собой композитор ведет минимальными средствами, без громких заявлений и эффектных приемов. Благодаря особой звуковой и тембральной гибкости альт в Сонате зачастую выходит за рамки звучания струнного инструмента, совмещая звучание хора духовых, арфы, органа, а в кульминации достигая объемного tutti. Однако важным является не сам по себе изобразительный эффект. Тембр альты здесь – голос личности, способной пройти весь жизненный путь в борьбе, через радости и лишения, не утратив главного – Веры, Надежды и Любви.

Безусловно, было бы несправедливо связывать все новаторские тен-

денции в камерной музыке Шостаковича с выявлением и развитием художественной значимости альты. Однако ретроспективный взгляд на некоторые решения композитора в ансамблях с участием альты, позволяет сделать еще один шаг к пониманию творческого мировоззрения автора при создании именно такого сочинения в конце своего жизненного и творческого пути.

Альтовая соната Шостаковича живет полноценной жизнью на мировой концертной эстраде. Необъятный художественный ресурс, заложенный в Сонате, делает каждое исполнение уникальным, привлекая миллионы слушателей к неповторимому звучанию дуэта альты и ролея.

#### ЛИТЕРАТУРА

Баласанян К.С. К истории исполнения камерной музыки Д.Д. Шостаковича (По дневникам В.В. Борисовского) // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Вып. 1. М.: ДСЧН, 2005. С. 45–66.

Башмет Ю.А. Вокзал мечты. М.: ВАГРИУС, 2003. 271 с.

Бобровский В.П. Инструментальные ансамбли Шостаковича // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Сов. композитор, 1976. С. 193–205.

Дружинин Ф.С. Федор Дружинин. Воспоминания. Страницы жизни и творчества. М.: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 2001. 232 с.

Понятовский С.П. История альтового искусства. М.: Музыка, 2007. 335 с.

Раабен Л.Н. Образный мир последних камерно-инструментальных сочинений Д. Шостаковича // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л., 1977. С. 44–54.

Скворский Л.М. Альтовая соната Д. Шостаковича // Пути развития методики преподавания в музыкальном вузе. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1989. С. 118–130.

Тищенко Б.И. Об Альтовой сонате // Советская музыка. 1975. № 11. С. 86–87.

Федосова Э.П. Пятнадцатый квартет и Альтовая соната Д. Шостаковича (к проблеме цикла и сонатной композиции) //

#### REFERENCES

Balasanian, K.S. (2005), "To the history of the performance of Shostakovich's chamber music. From V.V. Borisovsky's diaries", *Dmitrii Shostakovich: Issledovaniya i materialy* [Dmitrii Shostakovich: research and materials], Issue 1, DSCN, Moscow, pp. 45–66. (in Russ.)

Bashmet, Yu.A. (2003), *Vokzal mechty* [The dream Station], VAGRIUS, Moscow, 271 p. (in Russ.)

Bobrovskii, V.P. (1976), "Instrumental ensembles of Shostakovich", *D. Shostakovich. Stat'i i materialy* [D. Shostakovich. Articles and materials], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 193–205 (in Russ.)

Druzhinin, F.S. (2001), *Fedor Druzhinin. Vospominaniya. Stranitsy zhizni i tvorchestva* [Fedor Druzhinin. Memoirs. Pages of live and creativity], "Greko-latinskii cabinet" Yu.A. Shichalina, Moscow, 232 p. (in Russ.)

Fedosova, E.P. (1980), "Fifteenth Quartet and Viola Sonata Shostakovich (to the problem of cycle and sonata composition)", *Tr. Gos. muz. ped. in-ta im. Gnesinykh* [State Music and Pedagogical Institute named Gnesins], Moscow, no. 46, pp. 71–89. (in Russ.)

Khentova, S.M. (1982), *Shostakovich. Tridtsatiletie 1945–1975* [Shostakovich. 30th Anniversary 1945–1975], Sovetskii kompozitor, Leningrad, 416 p. (in Russ.)

Khentova, S.M. (1986), *D. Shostakovich. Zhizn' i tvorchestvo* [D. Shostakovich. Life

Тр. Гос. муз. пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 46. М., 1980. С. 71–89.

Хентова С.М. Шостакович. Тридцатилетие 1945–1975. Л.: Сов. композитор, 1982. 416 с.

Хентова С.М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Моногр. Кн. 2. Л.: Сов. композитор, 1986. 624 с.

and work], Book 2, Sovetskii kompozitor, Leningrad, 624 p. (in Russ.)

Ponyatovskii, S.P. (2007), *Istoriya al'tovogo iskusstva* [History of viola art], Muzyka, Moscow, 335 p. (in Russ.)

Raaben, L.N. (1977), “The figurative world of the last chamber-instrumental works of Shostakovich”, *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of the theory and aesthetics of music], Leningrad, no. 15, pp. 44–54. (in Russ.)

Skvirskii, L.M. (1989), “Viola Sonata Shostakovich”, *Puti razvitiya metodiki predavaniya v muzykal'nom vuze* [Ways of development of teaching methods in a musical university], Izdatel'stvo Dal'nevostochnogo universiteta, Vladivostok, pp. 118–130. (in Russ.)

Tishchenko, B.I. (1975), “About the viola sonata”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 11, pp. 86–87. (in Russ.)

---

#### Сведения об авторах

Тарасенко Илья Владимирович, и.о. доцента Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: altarilya@mail.ru

Шевченко Татьяна Владимировна, доцент Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: tatiana-artpiano@mail.ru

#### Authors information

Ilya V. Tarasenko, acting associate professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: altarilya@mail.ru

Tatyana V. Shevchenko, Docent of M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: tatiana-artpiano@mail.ru

Поступила в редакцию 27.10.2020

После доработки 01.02.2021

Принята к публикации 09.02.2021

Received 27.10.2020

Revised 01.02.2021

Accepted for publication 09.02.2021